

www.cahiersdelcinema.es

# CAHIERS DU CINEMA

ESPAÑA

NOVIEMBRE 2010

Nº 39

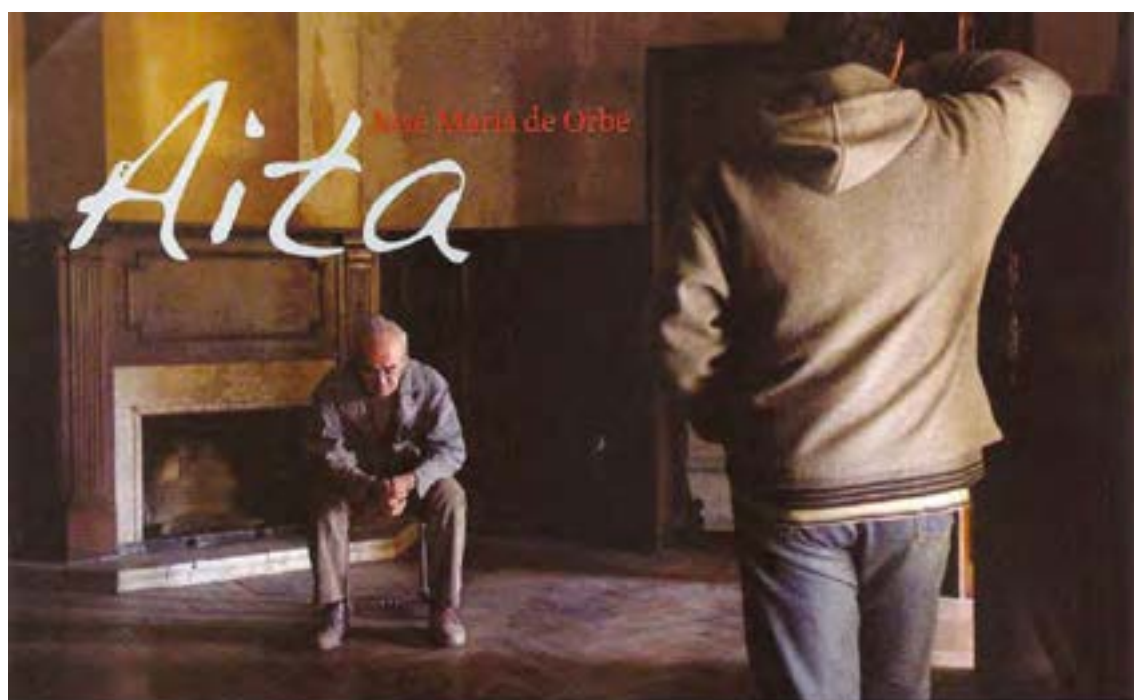
EXPERIMENTACIÓN / VANGUARDIA / MUSEO / VIDEOARTE

*Val del Omar*



EUGÈNE GREEN • SITGES • MONTXO ARMENDÁRIZ

# UTOPIAS DEL CINE



CARLOS F. HEREDERO

## Los vivos y los muertos

"Los muertos no están callados en Hill House"  
Chas. Sanderson en *The Houring*, R. Wain, 1933

Es casi una letanía. Me refiero a ese lamento recurrente por la falta de un vínculo, de un diálogo fructífero entre el cine español del presente y las tradiciones (fílmicas, desde luego, pero también artísticas y culturales) de las que, lo quiera o no, resulta obligatoriamente tributario. Tantas veces y en tantos lugares nos venimos lamentando de la inexistencia, o de lo yermo, de esa necesaria "conversación audiovisual" entre la modernidad y la tradición, que corremos el riesgo de ensimismarnos en la melancolía y de quedarnos, así, sin capacidad para detectar cuándo, dónde y con qué formas despunta ese diálogo...

Y esto es lo que puede volver a ocurrir ahora ante una película como *Aita* si cometemos el error de tomarla, al pie de la letra, como si fuera tan solo una especie de OCNI (objeto cinematográfico no identifi-

cado), una nueva forma de mestizaje entre el documental y la ficción, una mera propuesta radical o vanguardista, puesto que tales interpretaciones - pese a estar basadas, qué duda cabe, en elementos ciertos y en valoraciones pertinentes - no serían más que otras tantas formas de encerrar los ecos y de cegar los caminos que abren las imágenes del film.

Hay ciertamente mucho de inédito, de materias y formas novedosas, en la atrevida formulación fílmica con la que José María de Orbe (cineasta vasco, afincado en Barcelona) cincela su particular esorcismo familiar al adentrarse en las ancestrales estancias vacías, entre las paredes desconchadas y la frondosa hiedra del Palacio de Murguía, un señorío de los parientes mayores de Guipúzcoa (afincado en Astigarraga), que tiene su origen en el siglo XI, pero que es, en realidad, la casa matriz de su propia familia. Una enorme mansión que hoy en día permanece vacía y deshabitada, abandonada por el último

descendiente de la saga (el propio cineasta), el mismo que ahora regresa al útero materno de su infancia en busca de los orígenes, o de lo que queda de ellos.

Podemos detectar en esa construcción una mirada estrictamente antropológica, que contempla con engañosa distancia la tipología de dos personajes que son, sin embargo, dos figuras extraídas de la realidad: el veterano guardián de la casa (la única persona que se ocupa de ella) y un sacerdote amigo suyo, con el que conversa de vez en cuando. Una mirada que registra, simultáneamente, cómo son en realidad (cómo hablan, cómo se mueven, cómo piensan) y cómo se construyen a sí mismos en tanto que personajes: una sutil ambivalencia que genera, a su vez, una buena parte de la perplejidad con la que los espectadores nos asomamos a esas conversaciones entre ambos.

Y hay también una explícita voluntad de levantar acta documental del abandono y de la decadencia de la casa a la vez

que se rastrean (en términos propios del cine de ficción y, más concretamente, del cine fantástico) las apariciones misteriosas, las psicofonías visuales que emergen de las paredes a modo de fantasmas, como si los ancestros que habitaron antes el inmueble —y con ellos, su historia y su memoria— resonaran y revivieran todavía entre sus pasillos y sus habitaciones.

**Un hermoso cuento de fantasmas**

Y existen, igualmente, ecos y resonancias de las vanguardias artísticas y cinematográficas, de los procedimientos típicos del *found footage* y del collage, de Orlitzky y de Rothko (véanse págs. 32-33), pero también de Chéllida y de Godard, entre otras muchas raíces: la recuperación de imágenes procedentes del cine primitivo vasco (de Aita Barandiarán a Edurne, modista de Bilbao); la simetría de los encuadres con la arquitectura de la casa, la referencia a toda música extralégitima, el estudio espacial de las estancias vacías, las masas de colores, la material y áspera fisicidad de las texturas, la superposición de imágenes...

Se acumulan, en definitiva, razones más que suficientes para que *Aíta* pueda ser vista, si se quiere, como ese hermoso "cuento de fantasmas con apariencia de track vanguardista" del que hablaba Carlos Losilla (*Cahiers-España*, nº 37; septiembre, 2010), pero sucede que la película de José María de Orbe —en realidad mucho más accesible y transparente de lo que puede aparentar— convoca también el eco de las fructíferas raíces cinematográficas y culturales de las que se alimenta y con las que viene a proponernos un diálogo tan apasionante como enriquecedor.

Un diálogo en el que resulta audible la reverberación de *El espíritu de la colmena* (Ericé, 1973) a través no solo de esos pasillos con puertas que se abren a sucesivas estancias, sino también en el tratamiento de la luz y, sobre todo, de las texturas (las paredes, los muros, los muebles), puesto que el trabajo en este campo de Jimmy Giménez (director de fotografía) es heredero inequívoco del Luis Cuadrado más rugoso, dramático y visceral: un vínculo que abre, a su vez, la insospechada conexión entre esta indagación en lo más arcaico y primitivo del pathos encajados y el palpito profundo del ethos castellano que anida en el film de Ericé.

Esta última conexión (por completo refractaria a cualquier interpretación de signo abertzale) lleva dentro, adicionalmente, una sustanciosa carga de profundidad que disminta toda visión esencialista o etnicista de los orígenes, lo que resulta coherente —además— con el poliédrico mestizaje de vínculos que la película moviliza: los ecos explícitos de *Tren de sombras* (José Luis Guero, 1997), la intervención sobre el celuloide primitivo con técnicas habituales en las vanguardias plásticas (gracias a la imprescindible colaboración de Antoni Pinent), el análisis y la puesta en valor del voice (Orlitzky) como expresión espacial de las presencias familiares desaparecidas; la resonancia inesperada de *Socorros del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), que surge con la necesidad infantil de indagar en los misterios de la casa, pero también con el peso existencial que la memoria y la "presencia" de los ya desaparecidos ejercen sobre los habitantes o los visitantes de aquella.

A la sazón, esa "presencia" flota sobre toda la película, porque "los muertos están callados" en el Palacio de Murguía: el eco resuena en los huesos de los antepasados que exhiben los arqueólogos, en las conversaciones sobre el odio que sigue escuchando después del fallecimiento y ante el cadáver que se levanta del féretro, en las cartas de los antiguos familiares en los cuadros de las paredes, en los cuadros vacíos que "betran" todos los ambientes, en la quietud de los empujados siempre fijos (sin un sólo movimiento de cámara en todo el metraje) y, por supuesto, en las imágenes que emergen de las paredes (imágenes habitadas por muertos), que acaban por adueñarse de la totalidad de la pantalla y que parecen absorber, incluso, a la propia casa. Catastro final que sumerge la búsqueda más íntima del cineasta en una aventura vivificadora, capaz de dialogar con una multiplicidad de raíces (cinematográficas, estéticas y culturales), pero también con sombras y herencias que pesan, en palabras de James Joyce, "sobre todos los vivos y sobre los muertos". ■

**Aíta**

<b>Nacionalidad</b>	España DE ES
<b>Dirección</b>	José María de Orbe
<b>Género</b>	Drama (Español) con 10 idiomas
<b>Fotografía</b>	Jimmy Giménez
<b>Montaje</b>	Guadalupe Fernández
<b>Distribución</b>	Lotus Production, Lotte Dammage
<b>Producción</b>	Trilogía Films S.L.
<b>Distribución</b>	Warner Film
<b>Dirección</b>	Warner Film
<b>Página web</b>	www.aíta.com
<b>Exhibitor</b>	OTC, Movistar

**CRÍTICAS**

**EN SALAS**

<b>LOS OJOS DE JULIA</b> , de Guillem Martínez	40
<b>BUSCARE Y MENTIRAS</b> , de Will Gluck	30

**3 DE NOVIEMBRE**

<b>SALIDOS DE CUENTAS</b> , de Paul Verhoeven	38
<b>LA MOSQUITERA</b> , de Agnès Varda	40
<b>ADHOCAS</b> , de Roberto Minervini	44
<b>CRAZA A LA ESPAÑA</b> , de Doug Liman	48
<b>EN EL CAMINO</b> , de Jesús Zamora	48
<b>SERENA</b> , de la película francesa	50

**13 DE NOVIEMBRE**

<b>AÍTA</b> , de José María de Orbe	30
<b>LOS OTROS DOS</b> , de Robert M. Flay	36
<b>TAMARA DREW</b> , de Stephen Frears	41
<b>BOY ARIEL</b> , de David Permut	44
<b>SCOTT PILGRIM CONTRA EL MUNDO</b> , de Edgar Wright	30

**18 DE NOVIEMBRE**

<b>ORLEANS</b> , de Xavier Beauvois	48
<b>OTROS</b> , de Jay y Mark Duister	48
<b>FUNDENDO PLANECES</b> , de Carlos Saura	42
<b>EL EDICIÓN IMPREVISIBLE</b> , de Rodrigo Pedraza	48

**PLANTACIÓN AMARILLA**

<b>46</b> , de Juan Manuel	40
<b>EL 12 TRO</b> , de Emmanuel	41
<b>THE WIND</b> , de Emilio Gutiérrez	41

**28 DE NOVIEMBRE**

<b>CHLOE</b> , de Atom Egoyan	42
-------------------------------	----

**OTROS ESTRENOS**

<b>5 DE NOVIEMBRE</b> , <b>LA NOCHE</b> , de Robert Dornheim	30
<b>12 DE NOVIEMBRE</b> , <b>OFFICE D</b> , de David Double y John Eric Caswell	42
<b>18 DE NOVIEMBRE</b> , <b>18 CONDO</b> , de Jorge Coiro	42
<b>29 DE NOVIEMBRE</b> , <b>OTROS</b> , de Carlos Saura	42

# Aita

## Filmar el espacio vacío

JOSÉ MARÍA DE ORBE

Rodar una película dentro de una casa, sin apenas asomarnos al exterior, plantea un problema fundamental en el tratamiento del espacio. Al encontrarse ese espacio despojado de muebles y de objetos, el planteamiento formal es de una importancia crucial. En el caso de *Aita*, además de los antecedentes filmicos más evidentes, me interesaban otros referentes en las artes plásticas, como es la desocupación del espacio de las esculturas de Josep Oteiza, en las que el vacío es el protagonista absoluto de las formas, y la plenitud y la emoción de las telas del pintor Mark Rothko. Puede parecer extraño que encontrara la inspiración en artistas abstractos, pero yo no lo creo así. Rothko está considerado como el pintor del color y, sin embargo, él mismo se mostró en desacuerdo con esta definición de su obra. Llegando a afirmar: "No estoy interesado en el color. Me interesa la imagen que se produce con él" y "concelho mis cuadros como obras dramáticas; las formas en los cuadros son los actores. Son creadas por la necesidad de conmover y de ejecutar gestos sin vergüenza alguna". Las formas geométricas de los lienzos de Rothko representan puertas y ventanas, y los colores buscan la profundidad, la experiencia de penetración en los estratos cada vez más ocultos de las cosas. En *Aita*, la profundidad de campo sustituye al color intenso de los lienzos, y el juego compositivo de puertas, ventanas y espejos nos permite aproximarnos a la casa como si ésta fuera un personaje central que contiene a todos los demás personajes. Las figuras que se reencarnan en la película se asoman al mundo a través de la ventana del proyector cinematográfico que da vida a las imágenes sobre las texturas de las paredes. Estas imágenes, recuperadas de la Filmoteca Vasca, pertenecen a películas rodadas por los primeros cineastas vascos, entre los años 1924 y 1934. Para reforzar el diálogo entre la decadencia de las paredes y los personajes del celuloide, hubo que recurrir a tirar copias en acetato (las copias actuales en poliéster ya no se deterioran como antes) y a tratarlas de forma artesanal con ácidos y con otros abrasivos. Y después, para obtener los resultados deseados, en muchos casos, las imágenes tuvieron que ser tratadas fotograma a fotograma. ■



Detalles de "Aita" tratadas con ácidos, granos y abrasivos para mayor intensidad y deterioramiento.





Aita



En estudio (A. Koldo, 1982), SPINALE. Óleo sobre tela, montaje grabado



Aita



En estudio (A. Koldo, 1982), col. privada. Óleo sobre tela, montaje grabado



Aita



En pared de "San Pacho Chapel" (Españ. de Thomas (de Houston))

Aita



Fragmento del cuaderno de trabajo de Aita, con fotografías, dibujos y una grabación del director

# José María de Orbe

“Lo cotidiano y lo extraordinario conviven sin fisuras en Euskadi”

CARLOS F. HEREDERO



El segundo largometraje dirigido por José María de Orbe, **AITA**, convoca la memoria íntima y personal de su autor y el imaginario colectivo del cine vasco para configurar un hermoso cuento de fantasmas y de psicofonías que asaltan las imágenes con hipnótica y enigmática capacidad de sugerencia. Los ecos de algunas de las más importantes películas del cine español resuenan bajo la rica y hermosa textura de sus fotogramas.



FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN

#### ¿Cuál es la idea germinal que origina este proyecto?

Antes que nada está la casa, ubicada en Astigarraga, muy cerca de San Sebastián. La heredé al morir mi padre, cuando yo tenía solo ocho años. Y actualmente está como se ve, vacía, sin muebles. Era un sueño de los parientes mayores de Guipúzcoa, y tiene su origen en el siglo XI, en el año 1055. Es la casa de una familia carlista, ideología que nunca he compartido. La tumba que sale es en la que están enterrados mi padre y mi mujer. Hay allí una carga emocional muy fuerte para mí, pero también una sensación de vacío, porque yo me siento el paria de la genealogía, el que se ha desentendido de todo, dedicándose al cine. Luego la casa se puede extrapolar como una metáfora, un lugar que representa una serie de conceptos, pero la idea original es más o menos esa...

#### La búsqueda de los arqueólogos, al principio del film, ¿tiene que ver con los orígenes de la casa?

Los arqueólogos buscan los orígenes de un emplazamiento que no se sabe muy bien si era celta o ibero, porque Plinio el Viejo, el historiador romano, describe ya en el siglo VIII un lugar que se llama Murube, que no saben si está debajo de la casa o en una colina del pueblo. Y, como la casa fue hospital durante las guerras carlistas, y en las guerras contra los franceses, hay por allí un montón de huesos y muchas teorías que circulan sobre ellos.

#### Y por ahí empieza a surgir la presencia de los muertos...

Yo diría más bien la presencia de lo extraordinario. La película habla de esa confluencia que hay en el País Vasco entre lo cotidiano y

lo extraordinario, que conviven con una solución de continuidad perfecta. Hay muchos hechos extraordinarios a nivel místico y, a la vez, una cotidianidad que todo lo tapa. Muchos artistas lo han expresado: Chillida, Unamuno. Las cartas que salen son, de hecho, cartas de los muertos de la casa. Los arqueólogos, que son reales, estaban allí trabajando en una fosa, un enterramiento...

#### Y los dos protagonistas, ¿quienes son en realidad?

El guarda es el hombre que cuida la casa desde hace ya mucho tiempo. Es el personaje que lanza la acción, podría ser en cierta medida el áterago del dueño de la casa. Es alguien muy escéptico, que no cree en la religión, que no cree en nada. Y el sacerdote es un cura abertzale, que va muy poco a la iglesia y que hace siempre labores humanitarias. Por eso siento una cierta cercanía hacia él, aunque no comparto su ideología.

#### Sin embargo, hay una cierta ambigüedad en la relación que podría existir entre ambos, pues se juega con el eco del título. Podrían ser padre (aita) e hijo...

Es una ambivalencia asumida. Para los vascos, el concepto de "aita" no solo expresa la figura del padre, sino que también representa a la casa. La ausencia de mi padre fue un trauma durante toda mi vida. Y por eso la película está dedicada a mi hijo. Esa ambigüedad deriva también de que no ruedo con un criterio industrial ni con un guión previo, no quiero obligar a los actores a decir las cosas que me interesan a mí, de manera que asumo la posibilidad de que el film se abra a otras interpretaciones. Al



trabajar con actores no profesionales, no puedo rodar plano y contraplano, el diálogo fluye libremente entre ellas...

**¿Esto significa que las conversaciones no están escritas?**

Están habladas, comentadas previamente, algunas más preparadas y otras menos, pero no están escritas. Más que la ficción, me interesaba la observación de los personajes, un cierto tratamiento antropológico: cómo hablan, cómo se mueven, cómo son de guilles y de contrarios, cómo es esa topología de los vacíos.

**¿Les daba indicaciones precisas o les dejaba improvisar?**

Lo que hacía era irme con ellos muchos días a comer, a beber y a beberidos. Yo tomaba notas de las conversaciones que me interesaban. Después, a la hora de rodar, les pedía que hablaran de esto o de aquello. A veces les tenía delante de la cámara rodando durante casi una hora, pero sin dejarles hablar. Les esperaba para que se olvidaran de la cámara. Hay un trabajo psicológico previo para ponérselos en situación, para que se crean sus personajes.

**Son personas reales, pero usted les pide que compongan un personaje. Esto es muy interesante.**

Son ellos mismos, pero yo les doy unos pautas. Al guarda le digo que solo hable con monosílabos, espaciándolos mucho. Así que los actores, al final, están componiendo un personaje, pero este proceso requiere mucha paciencia. Porque luego suceden milagros... Childa decía que Dios le había hecho un regalo mientras trabajaba en cada una de sus obras. Yo no soy creyente, pero esos milagros existen, como cuando empieza a cambiar la luz mientras están hablando de que allí el tiempo pasa muy despacio y, justo entonces, las nubes empiezan a moverse. Mi ideal de rodaje es estar siempre esperando a que ocurran estas cosas con los actores.

**¿Podríamos decir, entonces, que usted "ficcionaliza" a partir de personas reales...?**

Esto quizás sea porque tengo el deseo de hacer un cine que se parezca a la raza del collage, porque el collage es lo que ha hecho las grandes revoluciones de las artes plásticas, las vanguardias del siglo XIX y del XX. Y el cine (la dice Pere Portabella), como empu-

cho más joven, no ha sufrido una revolución en el lenguaje como la que han experimentado las artes plásticas, aunque evidentemente hay directores que están en ello, como pueden ser Hou Hsiao-hsien, Wang Bing, Pedro Costa o Gus Van Sant. Cineastas a los que admiro profundamente y que me enseñan muchas cosas.

**La idea del collage reaparece cuando surgen las imágenes sobre las paredes. ¿Por qué irrumpen esas imágenes?**

Ahí están mis propios muertos, porque yo no he recibido apenas fotos de mi familia. Hay una especie de divorcio, un vacío, y por eso me invento mis familiares, las psicofonías que siento en la casa. La mayoría son imágenes del cine vasco de los años veinte y treinta, las primeras películas que se ruedan en Euzkadi. Me guste o no tengo que asumir un pasado y, como no tengo imágenes de mi familia, y además no quiero necrositas, no quiero hacer el ejercicio que hizo José Luis Guerín en *Tren de sombras* (porque considero que eso es un terreno que está ya maravillosamente trabajado), lo que hago es volver a la idea del collage, y mezclo materiales reales con otros que no lo son para ir a los vacíos. Y también porque desde el principio me interesaba bucear en una historia personal que se pudiera extrapolar hacia una historia colectiva.

**Son imágenes que, llegado un momento, se funden con la herrumbre y con la descomposición de la casa...**

El vínculo es la decadencia: la decadencia del cine como espectáculo y la decadencia de la casa. Es una simbiosis entre algo muy personal, que me afecta a mí, y el proceso colectivo que estamos viviendo. La idea me surge cuando descubro algunas películas del *found footage*, como *Rumpelstilzchen*, de Jürgen Reiss (1999), y *Decasia: The State of Decay*, de Bill Morrison (2002). Entonces entendí que los muros desmoronados de mi casa tienen que asimilarse al cine que está de las paredes. La podredumbre de la casa y también la del "material encontrado". La acción de los fotogramas tenía que interactuar con la descomposición de las paredes.

**¿A qué tipo de proceso se han sometido esos materiales?**

Ahí es donde interviene Antoni Pinent. Lo hicimos entre los dos. Es un material tratado con ácidos, con todo tipo de grasas, con

## GRAN ANGULAR

ojos, con deliberantes muy fuertes que le usiden todo. Algunos están pintados a mano. Utilizamos un secador industrial y un soldador de cobre, quemando fotogramas o fotograma...

**¿Iban buscando algún tipo de efecto o figura concreta, o a la espera de descubrir qué podía surgir de allí?**

Hay cosas que surgen por error y otras buscadas. La niña que baila con una mancha sobre la cabeza tiene un significado muy íntimo para mí. Se hizo incluso con pigmentos. O la imagen de un supuesto loco que parece manipulado por un místico, en la que solo está mirándose el doctor. Podríamos decir que esas cosas están "quicografadas" o "ortografadas" con la idea de sugerir un cierto sentido, como cuando el guarda habla del túnel. Y es que el gran problema del País Vasco es la negación de la historia. Pero lo que está son temas que no aspiran a tener un desarrollo narrativo. Lo que más interesa es motivar al espectador para que establezca una serie de resonancias y el mismo pueda establecer los sujetos propios. La obra es muy agreste en la película, que el público los vaya definiendo y vaya escalando su propia explicación.

**El tratamiento de esas imágenes y la descomposición de las paredes nos lleva a la cuestión de las texturas...**

El mundo de las texturas me afecta muchísimo. En esta Chillida me ha influido de manera decisiva. Decía que había que dejar que el material se expresara por sí mismo.

**Habla de Chillida, pero en la película también está Oteiza.**

Para mí es una referencia vital. Hay un elemento fundamental de la obra de Oteiza que es la descomposición del espacio. Y la película es un estudio de los espacios vacíos. La crítica de Oteiza me interesa porque es muy esencial y muy fuerte a la vez, y eso me remite al primitivo vasco, a las etnias funerarias, a lo ingenuo. Igual que yo he ido a buscar el cine ingenuo del Euzko. En esto hay algunas resonancias importantes.

**Y en el origen está también *El espíritu de la colmena*, cuyo eco se escuchó con claridad en las imágenes de Aita.**

Es algo asombroso. Fero miré las. Eichen trabaja con la luz propia de un pintor como Vermeer, su referencia es una pintura muy pictórica. Más concretamente, la obra de Rothko. Aunque también Giotto, que es el primer pintor que emplea el color de una manera

expresivista. Todo eso está en el film: los colores, el rojo, el verde, el contraste entre las paredes de las distintas habitaciones. Las composiciones planas, sin fugas, sin diagonales. No hay perspectivas. Nunca hay un personaje que esté por encima de otro. Es Giotto y su manera teatral de componer los tableaux.

**Hay muchos encuadres que tienden a ser simétricos con la arquitectura de la casa, con las puertas, con las ventanas. ¿A qué se debe esa búsqueda de la simetría?**

Lo que hay sobre todo es una búsqueda de la rigidez, y también la idea de mirarte en un espejo para verte realmente. En el País Vasco, la casa es el concepto de "aita", tiene tanta fuerza que surge la necesidad de mirarse en el espejo. Y la simetría me lleva a eso.

**Volvamos pues a los fantasmas. Hacia el final de la película esas imágenes ocupan ya toda la pantalla. Es como si los muertos acabaran por adueñarse de todo.**

Si a partir de un momento las imágenes lo inundan todo. Es como si la casa en sí misma formara parte de esas imágenes finales, que sirven de resonancia de todo lo que se ha visto antes. Podría entenderse que los muertos ya no están en la casa, sino en las imágenes. Serían los muertos que defilan, la niña que te mira, personajes que reviven. En realidad, no queda claro si son los muertos que reviven o son los sueños del guarda.

**Si, pero la posibilidad de que sean los sueños del guarda es una interpretación más limitada, más a pie de tierra.**

Yo lo dejo abierto, porque la película tiene estructura fantástica. Hay un film que me ha influido mucho: *La casa encantada* (The Haunting, 1963), de Robert Wise. Es una película que nos plantea si los fantasmas están en nuestra cabeza o si están fuera. Y esta posibilidad creo que le conviene a Aita una dimensión mucho más amplia. Los fantasmas, ¿están solo en nuestra cabeza o realmente viven? ¿Acaso somos nosotros los que no somos capaces de liberarnos del peso de los muertos? Esa es la pregunta...

**Hay una determinación de no cerrar ninguna posibilidad.**

Parte de la base de que no tengo ninguna certeza de casi nada, pero lo que el lenguaje cinematográfico me impone. Los espectadores no son tontos. Hay que darle un camino de posibilidades que abran espacio para ellos. En esto, el maestro es Bresson: tiene que haber eco entre las imágenes y, si puede ser, tiene que ocurrir algo entre una y otra. Y eso es muy difícil de conseguir.

**Si, eso es Bresson, pero también Godard...**

Y sobre todo Renoir, para quien "hacer cine es establecer un diálogo entre el director y la película", y a través de ese diálogo se crean unos puentes hacia el espectador. "El cine no es otra cosa que crear puentes", decía. Si tú eres honesto en ese diálogo, si no manipulas la estructura, el espectador puede tener también una experiencia honesta y libre. La estructura tiene que respetarse si la tiene que haber y, si no viene, no está haciendo bien la película. Es algo así lo que me pesa mucho y en lo que aún me queda mucho por aprender de los maestros a los que antes citaba. ■



Diario de trabajo con fotogramas "Intelecto"

Entrevista realizada en Barcelona el 12 de febrero de 2011.  
Traducción de la gallega por Celia Trujillo